

史诗剧：审美效果与道德效果双重实现的“伟大形式”

邹元江

—

内容提要：布莱希特的史诗剧一直被人误解为“道德讲坛”剧。本文对此提出了不同看法。本文认为，布莱希特正是试图用他所创立的“辩证剧”来反对以席勒为代表的“道德讲坛”剧。布莱希特虽然非常关注社会问题，但他总是以审美效果、从剧场艺术来审视社会问题的。这正是他与皮斯卡托剧场政治的根本分歧点。史诗剧的道德效果终究是要以审美效果为依托的。布莱希特创造了史诗剧的“伟大形式”：审美效果与道德效果互为中介的双重实现。

关键词：史诗剧 道德效果 审美效果 双重实现

史诗戏剧是一个“道德讲坛”吗？这是许多反对史诗剧的人对布莱希特发出的诘难。然而，布莱希特恰恰是反对将史诗戏剧变成“道德讲坛”的。剧院应该是一个“道德讲坛”，这恰恰是弗利德利希·席勒的观点。布莱希特正是试图通过自己的史诗剧对十八世纪上半叶德国启蒙运动以来的“道德讲坛”剧予以批判。

—

应当说德国启蒙运动及狂飙运动是伟大的文化革命。启蒙运动的重要标志就是宣传理想、谈论道德。卓越的启蒙思想家、艺术家莱辛就强调戏剧创作的目的性，认为戏剧应成为进行道德教育的学校。虽然启蒙运动的道德说教主张在后来的狂飙运动中被一些包括歌德、席勒在内的走极端的人所否定，但其影响却一直延续到席勒的时代。席勒的时代，正象布莱希特所说的，是一个观众根本就不反对谈论道德的时代，因为这个时代正是资产阶级开始形成、并作为上升的阶级力量登上政治舞台的时期，也是德国近代理性王国大厦开始了它最宏大的体系建造的时期，产生了康德、黑格尔等一代伟大的思想家。应当指出的是，歌德和席勒在其早期创作中都受到德国狂飙运动的影响，充满了反抗现实的热情，反对启蒙戏剧的道德说教，主张打破一切道德规范，充分发展个性，抒发狂热的个人感情。歌德（1749-1832）被恩格斯称赞为“一部歌颂革命者的戏剧”

(1) 《铁手葛兹》，席勒（1759–1805）亦被恩格斯注意的“主要价值就在于它是德国第一部有政治倾向的戏剧”（2）《阴谋与爱情》就是最具代表性的剧作。然而，正如恩格斯批评歌德和席勒所说的，他们“对当时的德国社会的态度是带有两重性的。”（3）即有时他们敌视它、讨厌它，象葛兹、普罗米修斯和浮士德一样反对它，向它投以靡非斯特非勒司的辛辣的嘲笑，有时又相反，他们亲近它、“迁就”它，甚至保护它、称赞它，帮助它抵抗那向它冲来的历史浪潮。最终，他们都因在政治上找不到出路，而放弃了狂飙运动的激进追求。从歌德来说就是与现实相妥协，退守于古典主义的道路。取材于希腊神话的《伊菲姬尼亚》正标志着歌德的这一转变。在这部剧作中，歌德将“最高的善良”的抽象思想代替了狂飙运动的反叛精神，以力图创造“永恒的”艺术模式来超脱现实，在抽象的“道德讲坛”和美学观念中寄寓了自己的理想。而从席勒看，则是试图逃向康德的理想，即在康德的美学中得到满足，以摆脱俗气。然而正如恩格斯所指出的，“这种逃跑归根到底不过是以夸张的庸俗气来代替平凡的鄙俗气。”（4）这“夸张的庸俗气”即席勒在其晚年将在舞台上设置“道德讲坛”视作“十分愉快的事情”。难怪一百年后弗利德利希·尼采讥讽自称“我活着是作为未来世纪的一个公民”（5）的席勒是“泽琮根的道德号兵”。（6）被布莱希特讥为“可能会把观众赶出剧院去”的《奥尔良的姑娘》（1801年），正是席勒晚年创作的“道德讲坛”剧。

布莱希特 1929 年创作的《屠宰场的圣约翰娜》一剧，被视作是对席勒浪漫主义悲剧《奥尔良的姑娘》道德说教的否定和讽刺。《屠宰场的圣约翰娜》是以 1929 年 10 月纽约交易所倒闭所引起的世界性经济危机为背景创作的。布莱希特在剧中塑造了一个象历史上曾说服了消沉的法国国王的贞德这样一位女主人公的约翰娜·达尔克的形象，她试图将芝加哥屠宰场的大资本家皮尔蒙特·毛勒尔作为自己的道德传教的对象。由于约翰娜更相信上帝而不是革命的武力，“用武力干不出好事”，所以，她试图调和阶级矛盾，把希望寄托于毛勒尔的人性发现上，结果无意中帮助了狡猾的毛勒尔度过了难关，她自己也跌倒在纷飞的大雪中。她天真地相信对剥削者进行道德说教，就能让上帝重新出现在这犹如屠宰场的世界上主持正义，结果她一心想解救他们于倒悬的工人们却将她拒之门外，“她不是我们的人”。而出高价欲收买她的毛勒尔则对她的被拒绝大加颂扬：“是她用她的人性，她对穷人的同情和反对我们的演说帮助我们度过了难关，她应该成为屠宰场的圣约翰娜。”这真是绝妙的讽刺！她终于意识到在武力统治的地方善心说教只能助长武力，并不能使资本家对自己剥削他人的犯罪本性有丝毫“良心发现”。

毫无疑问，这部按照马克思现代工业发展循环周期理论而组织结构的剧作，正是对

席勒《奥尔良的姑娘》一剧作了相反的处理。在《屠》剧中，布莱希特一方面用席勒《奥》剧中的诗句以“制造讽刺性的对比”，另一方面又通过资本家把约翰娜尊封为神而讽刺了席勒（也嘲弄了歌德在他的悲剧结尾所表现的浮士德的得救）。席勒想让他笔下的奥尔良姑娘拯救法国，可他不会想到，这只不过是一个抽象的道德说教。贞德式的“胜利”，首先巩固的却是国王的统治，仿佛统治者都会发慈悲似的。这在布莱希特看来真是痴人说梦。他没有让约翰娜的传教达到目的，正是想告诉世人，约翰娜的胜利，包括奥尔良姑娘的自欺欺人的胜利都不能改变这个现实的不平等世界。布莱希特不能接受席勒的（继承康德的）好人公式。在他看来，人们真正应当关心的，“不仅仅是在离开这个世界时是个好人，而是要离开一个好的世界！”（7）而这个“好的世界”恰恰是布莱希特最为关注的。它是需要人们通过不同的方式、从不同的方面加以艰难的改造才会成为可能的。在布莱希特看来，“再也没有比彻底改变这个世界更高贵的事了：世界需要它。”（8）对美好的世界不仅仅是设立道德讲坛、如何解释的问题，而是如何去实践、加以改造的问题。布莱希特的这个思想是直接来自马克思的。虽然布莱希特早在1929年初就提出了“未来的戏剧是一种哲学戏剧”，（9）但他在这所说的“哲学戏剧”更偏重的是它的实践性，即通过“哲学戏剧”活动，以这种“特殊的娱乐”方式参与改造世界的伟大实践。正是从这个意义上布莱希特说：“在史诗戏剧里道德的讨论处于第二位。它希望，少谈论道德而多学习。”（10）“学习”何？学习我们生活于其中、却又并不能自觉意识到的生活的“后景（环境）。”当史诗剧以其合唱、电影、幻灯等等陌生化的程序将这“‘后景’突出出来的时候，人的行动就将受到批判。”

（11）即，真正学习的困难是史诗剧将现实历史化时，我们如何通过这陌生化的方式思索“历史的结语”。这个“历史的结语”并不是置身于“历史”之外的旁观者的道德理性解释，而恰恰是就存在于“历史”之中、也直接构成“历史”的现实的人对自己的生存境遇被陡然凸现出来而惊愕不已，因而唤起强烈的欲改变现实的实践愿望。布莱希特一再强调，现实社会的饥饿、寒冷、压迫等等这些令人痛心的不和谐、难以忍受的境遇，“人们绝不仅仅是从道德上考虑而感到不能忍受。”史诗剧并不是道德论坛剧，象席勒的《奥尔良的姑娘》那样，借助道德的观点告诉受害者要安于现状。史诗剧让观众参与思考的目的“是为了找到一种能够消除这种难以忍受的环境的方法”。但这“不是以道德的名义说话，而是以受损害者的名义来说话的。”（12）

二

应当特别指出的、也是常使人产生误解的是，布莱希特虽然反对席勒式地将戏剧舞

台作为“道德讲坛”，但他的史诗剧却有着极强的意识形态的政治倾向性。这突出表现在他的“传声筒”意识和对马克思主义的信仰。

关于布莱希特的“传声筒”意识显然与马克思所批评的席勒式的“单纯的传声筒”是不同的。马克思在批评拉萨尔的剧作《济金根》时对他讲：“这样，你就得更加莎士比亚化，而我认为，你的最大缺点就是席勒式地把个人变成时代精神的单纯的传声筒”。（13）布莱希特反对席勒的“道德讲坛”说，从某种意义上正是反对席勒式的“传声筒”。但正如前文已经提到的，布莱希特也并不讳言他所追求的“史诗戏剧”具有阶级、党派的“传声筒”意义。只不过这里所说的“传声筒”指的是一个戏剧家必不可少的“立场的选择”，即如果你“不愿做鹦鹉或者猴子”，如果你不希望“没有见解和意图”，（14）你就必须做出现实的而不是抽象的“人类最高的决断”，虽然这个决断的作出，这个立场的选择在布莱希特看来“必须在剧院以外进行”。（15）

关于布莱希特的马克思主义信仰问题，对布莱希特有深入研究的德国学者克劳斯·弗尔克尔曾在《布莱希特传》中作过细致介绍，他说，布莱希特的“全部教育剧是他学习阶段的产物。他对这些作品的不断修改表明了他研究马克思主义经典著作的方式方法。他的教育剧不适用于对外推广共产主义理论，他的教育剧是努力学习马克思主义进行自我认识的产物，这些作品只有对那些研究和学习马克思主义的人是有用的。”

（16）弗尔克尔肯定布莱希特的教育剧不是一种道德讲坛剧，即并不适合于推广共产主义理论，这无疑是符合实际的。但弗尔克尔同时又认为布莱希特的教育剧仅仅是对那些研究和学习马克思主义的人才有用，这就将布莱希特对史诗教育剧仅仅作了意识形态的、而非与审美相统一的理解。

布莱希特虽然信仰马克思主义，但他非常清楚这只是一个“立场的选择”问题，而且这种选择是“必须在剧场以外进行”的，即信仰本身并不能代替艺术，“艺术，包括那种具有教育意义的艺术在内，都是一种娱乐。”（17）布莱希特非常明确，“戏剧就是戏剧，即使它是教育戏剧，仍然还是戏剧，只要是好的戏剧就是娱乐的。”（18）这是贯穿布莱希特一生的创作思想，这只要我们细细读一下他各个时期的导演说明和文章就能一目了然。他从不认为艺术作为一种审美娱乐是需要象其它事物那样进行辩护的。在他看来，“使人获得娱乐，从来就是戏剧的使命”，即，使人获得审美娱乐，是包括史诗剧在内的一切艺术享有的“特殊的尊严”。如果我们“把剧院当成一种娱乐场所，这在美学里是理所当然的。”（19）但“如果把剧院当成出售道德的市场，绝对不会提高戏剧的地位；戏剧如果不能把道德的东西变成娱乐，特别是把思维变成娱乐——道德

的东西只能由此产生——就得格外当心，别恰好贬低了它所表演的事物。丝毫也不应该奢望它进行说教，除了充分的赏心悦目之外，不能奢望它带来更实用的东西。”（20）这段话可被看作布莱希特晚年对把他的戏剧创作视为道德说教的公开答辩。这个写于1948年《戏剧小工具篇》开篇的话，是极富针对性的。因为一方面布莱希特的戏剧受到了劳工大众的热烈欢迎，另一方面却被包括卢卡契在内的马克思主义者所诟病。卢卡契从他所坚持的现实主义原则来评判布莱希特，很容易把布莱希特视作“堕落文化”的秘密代表，因为布莱希特大逆不道地否定古典遗产。而在布莱希特的剧作中，“直接表达的东西”，即“抽象立场”、或曰道德说教太多，且“形式主义”或“先锋派”的痕迹浓重。（21）很显然，在卢卡契的批评中是充满矛盾的。既然是道德说教的，又如何是形式主义甚或是先锋派的呢？但恰恰是在卢卡契看似矛盾的批评中，可见出布莱希特史诗剧的显著特征——辩证法精神。布莱希特十分推重马克思视为可以改变世界的辩证唯物思想，将辩证法作为自己史诗剧的精神内涵。晚年，布莱希特甚至将自己的史诗剧称作“辩证剧”，说“科学时代的戏剧能使辩证法成为享受。”（22）

那么，什么是辩证法呢？列宁说：“辩证方法是要我们把社会看作活动着和发展着的活的机体的。”（23）布莱希特被誉为是“舞台上的列宁主义者”（恩斯特·布洛赫语），因为他对列宁坚持马克思主义的辩证法思想十分推崇，对列宁所假定的辩证法的重要原则“真理永远是具体的”（24）——有切实感受。由他改编导演的高尔基的《母亲》一剧就是以诗歌《辩证法颂》为结尾的：“认识自己处境的人，请问谁能把自己阻挡？”（25）即只有真正意识到自己的处境与现实社会构成尖锐的矛盾，才能真正设法解决矛盾，改变自己的处境。而在布莱希特看来，能够在剧院中感悟到平日自己习焉不察的可悲处境，这就获得了认知现实、并意欲超越现实的审美娱乐。由此可见，虽然布莱希特认真学习马克思主义理论，甚至提出要成立一个辩证法协会，（26）但他的关注焦点并不在抽象的真理，而是如何在史诗剧中体现出科学时代戏剧所特有的审美创造方式，即“什么样的娱乐才适宜于我们。”虽然过去的美学“这个腐朽和寄生阶级的遗物”处境已十分可怜，但在布莱希特看来，现在正是创造新的戏剧美学的时候，“至少要为这样一种戏剧勾勒一个可以设想的美学草案”。（27）这个“美学草案”的核心即能产生强烈陌生化效果的辩证精神，它以“活动着和发展着的活的机体”为表现的对象，这种“活的机体”或正常前进，或跳跃式发展，但都充满着不稳定性所带来的惊异，带有突破异常矛盾所迸发的机智。总之，布莱希特并不打算在真理的如何解释中兜圈子，而是试图在对有生命力的社会性事物的独特理解中获得一个“特殊的娱乐”。

当然，布莱希特承认，这种“特殊的娱乐”的获得是需要“具有特殊意义的理解力和某些才能”的，因为这些“特殊的娱乐”之所以产生的源泉都是充满着巨大的矛盾的。比如“灾殃猝发的江河”，这是令人恐怖的自然灾难，但社会却能够享受它的壮观的景象，如果社会能够主宰江河的话。这看似矛盾的现象，却由于具有了特殊的审美心理距离的理解力，其巨大的矛盾被克服，而产生审美的愉悦。同样，在布莱希特看来，在充满生命力的现实社会中，也处处表现出它的辩证法，即由矛盾所形成的巨大张力：或是旧的与新的，或是内容与形式的，或是个体的与社会的，或是现实的与可能的等等。这些矛盾一般人习以为常，不以为意，只有当那些“最热情、最有智慧和最活跃的人”，从这些日常的、世纪的事件中获得一种独特的感受、见解和冲动，以一种陌生化的方式呈现在人们面前时，人们才从这种惊异中获得一种重新发现的审美愉悦，这就是爱因斯坦讲的审美感具有一种发现者的作用。而重新发现的审美愉悦又要“借助从解决问题的过程中得来的智慧，借助对被压迫者的同情转变而来的有益的愤怒，借助对于人性尊严的尊重，亦即博爱——一句话，借助一切足以使生产者感到开心的东西。”

（28）总之，正是在这种重新发现中，理论的问题变成实践的问题，道德的问题变成审美的问题。

布莱希特在科学时代的戏剧中最为关注的理论问题就是如何使史诗剧“让它的观众享受他们时代、从生产劳动中产生的特殊伦理。”这种“享受”包括几个方面，一是让劳动者在剧院里“把他那赖以糊口的繁重的、永无止境的劳动，同他那不断变化的恐怖一起，当作娱乐来享受。”（29）即让劳动者在剧院参与对异化劳动的讨论中，真正意识到自己的生存境遇的可恶性，从而激发出要参与变革异化劳动的社会现实的激情。这种娱乐的享受是一种发现了真理、意识到人性尊严的审美快感。二是“把生产劳动当成主要娱乐源泉的戏剧”，（30）亦即“把生产劳动的伟大方法变成娱乐。”（31）这是布莱希特对马克思主义思想精髓的理解。在他看来，劳动大众不仅要在剧院中意识到异化劳动的本质并激发出参与改变这种异化劳动的社会实践欲望，而且还应当看得更远，让未来美好社会的理想变成一种审美的境界，引导着人们为实现这种境界而使自身及社会（他人）获得彻底的解放。布莱希特告诉大家：

在未来的时代，艺术将要从新的生产劳动中汲取娱乐，这种生产劳动能够大大改善我们的生计，这种生产劳动倘不受到羁绊，可能是最大的娱乐。（32）

这正是对马克思的共产主义“自由人联合体”劳动学说的重要发挥。恩格斯将马克思在《资本论》第一卷第13章第4节中的这一重要思想表述为：

旧的生产方式必须彻底变革，特别是旧的分工必须消灭。代之而起的应该是这样的生产组织：在这个组织中，一方面，任何个人都不能把自己的生产劳动这个人类生存的自然条件中所应参加的部分推到别人身上；另一方面，生产劳动给每一个人提供全面发展和表现自己全部的即体力的和脑力的能力的机会，这样，生产劳动就不再是奴役人的手段，而成了解放人的手段，因此，生产劳动就从一种负担变成一种快乐。（33）

对马克思《资本论》有深入研究的布莱希特，非常清楚马克思期望“用那种把不同社会职能当作互相交替的活动方式的全面发展的个人，来代替只是承担一种社会局部职能的局部个人”（34）的巨大意义。因为只有这种片面的、局部的个人被全面发展的个人所取代，才是真正意义上的人的解放。布莱希特的辩证戏剧的杰出之处正在于，它不仅仅关注人类社会改造这样一种“解放的壮举”，而且他明确意识到科学时代的戏剧应该传达的正是这种“解放的欢乐”。（35）也就是说，布莱希特陌生化方式的发现是双重发现，即既是对“解放的壮举”（善）的发现，也是对“解放的欢乐”（美）的发现，而这双重的发现又都基于对富有生命的、充满矛盾的现实社会理性的认识（真）。这一点卢卡契非常敏锐，他认为布莱希特作品的美学效果也带来了一种道德效果：“这是亚里士多德‘净化’的最深体现。这种道德效果——正如莱辛所说——能把震惊提高到一种道德上的能力。正因为布莱希特怀有这个目的并在他最好的作品中实现了这一目的，所以他是一个真正的戏剧家。”（36）卢卡契对布莱希特的评价是经过一个大的转变的。问题的关键就是卢卡契最初对布莱希特注意的是他的间离的美学效果（应当说这是极为准确地抓住了布莱希特史诗剧特征的），而卢卡契从始至终都是反对间离效果的。然而，当他后来看到布莱希特的《四川好人》、《大胆妈妈和她的孩子们》后，他对自己过去没有深入了解布莱希特而感到歉意，意识到布莱希特戏剧创作的核心问题“是把人的本质从外部或内部的危险中拯救出来”。（37）也即布莱希特的美学效果带来的是一种道德效果，而这双重效果是融为一体的。在这一点上，布莱希特确实是对亚里士多德的“净化”理论最深的体现者。布莱希特说：

那种亚里士多德式的卡塔西斯——借助恐惧与怜悯来净化或者净化恐惧与怜悯——是一种陶冶，它不仅是以娱乐的方式，而且恰好是以娱乐为其目的而进行的。对戏剧期望过多或者允许它做得过份，则只会降低其本身的目的。（38）

“卡塔西斯”（Katharsis）究竟是作为宗教术语“净化”解，还是作为医学术语“宣泄”解，从古至今就有许多争议，而且就这两种解释而言也分为许多派。（39）罗念生先生依据亚里士多德以“中庸之道”为中心思想的伦理学，提出卡塔西斯的作用在

悲剧中是“使人养成适当的怜悯与恐惧之情，而不是把原有的不纯粹的或过于强烈的怜悯与恐惧之情加以净化或宣泄”。（40）应当说这几种解释都有其合理性。但从 Katharsis 作为悲剧的审美效果来看，这三种解释又与亚里士多德的本义并不吻合。作医学术语“宣泄”解自然与审美效果更远；作宗教术语“净化”解也不太确切；而作养成中庸之情解则有更多的伦理美德意味。亚里士多德在《尼科马科斯伦理学》中就说“美德乃是善于求适中的中庸之道”。（41）罗念生先生正是从这一点来看 Katharsis 的。

布莱希特对 Katharsis 的理解既不从于“宣泄”说，也不同于“净化”说，更不认可“美德”说。他紧紧抓住的是悲剧所具有的审美意义的娱乐性，即他是从审美效果出发的。有人说戏剧产生自宗教仪式，布莱希特则认为宗教并不能直接成为戏剧，只有通过提炼才能形成戏剧，“戏剧大约并未从神秘那里接受宗教仪式的任务，而是接受了娱乐，仅此而已。”（42）即是说，在布莱希特看来，史诗剧既不从医学效果出发，也不从宗教效果出来。而它的道德效果正如卢卡契所指出的，是由它的美学效果所必然显现的。史诗剧的道德效果终究是要以审美效果为依托的，不然就有可能象席勒一样把观众赶出剧院去。

这正是布莱希特与皮斯卡托的分歧所在。

三

皮斯卡托曾被布莱希特称为除了他自己以外唯一“有能力”的戏剧家，并将他誉为“历史上最伟大的戏剧工作者之一”。布莱希特虽然高度赞扬皮斯卡托的戏剧实践使戏剧转向了政治，尤其是大量采用电影、幻灯、新的舞台布景及活动皮带等现代技术，使新的和旧的剧目都能以现代方式搬上舞台。但布莱希特认为这种能使舞台壮观起来的实验“和艺术的关系不大”，也未必象皮斯卡托所说的由此能够创造出一种新戏剧。这里的关键问题就是，皮斯卡托所关注的是如何使舞台成为道德教育的场所，如何把历史和每日的斗争戏剧化，而这里的“戏剧化”又并非是从审美效果出发的艺术化，而是从直接的道德效果考虑的革命化。

表面上看，布莱希特与皮斯卡托所追求的戏剧模式没什么区别，人们也常把“史诗剧”与“皮斯卡托舞台”并称，就连布莱希特自己也不愿公开说明他与皮斯卡托的分歧，因为他曾在皮斯卡托 1927 年建立的诺伦多夫广场剧院戏剧顾问小组里整整工作了一年，他后期舞台上大量采用的电影、幻灯等技术手段正是从皮斯卡托这儿借鉴的。尽管如此，两人的分歧是毋庸置疑的。正是基于此，从 1927 年到 1929 年这几年间，以及这

之后的若干年里，两人本可以有多次合作的机会，但终因分歧太大而没能成功，直到布莱希特逝世后皮斯卡托才导演了布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》等剧。

1919年布莱希特创作了《夜半鼓声》。这本是一出反对、嘲笑表现主义抽象的道德观念——“人是善良的”——这句纲领性名言的戏。剧中的主人公克拉格勒不知道道德为何物，他只知道一条准则：“自己的利益最重要”。布莱希特虽然并不是一个极端个人主义的颂扬者，但他却对克拉格勒赤裸裸的个人主义给予了宽宥、辩护，因为克拉格勒虽对社会有害，但他却是生活在对人有害的社会里，与个人的异化相比，社会的物化更可怕。然而，1928年皮斯卡托对这个剧感兴趣的却不是这些，而是试图让布莱希特加上一些政治事件，比如罗莎·卢森堡和卡尔·李卜克内西的死、骚乱中的柏林等，以便能表达皮斯卡托对革命的看法。也即是说，皮斯卡托只关心如何借助一种素材制造一种积极气氛的舞台效果来传导革命精神。显然这在布莱希特看来是完全不能接受的，因为这太印象主义、太直接。这种仅仅把一部作品只作为将生活中发生的事件直接搬上舞台的手段，虽然“从政治上看是有功劳的，但是却不能使戏剧革命化，这只是一种不能再继续发展的临时性的成果，只能被一种真正的革命戏剧艺术所取代。”（43）即在布莱希特看来，真正的戏剧化、革命化并不在皮斯卡托的“掌握新的素材”，以便直接地去满足道德说教的需要。如果真是这样，那就是“为了阶级斗争的目的去消灭剧院”。而要维护剧院艺术，真正实现戏剧的革命化，唯有通过“形式问题”的实践，因为掌握“伟大的形式是为了能‘永恒地’处理素材”。由此可见，布莱希特虽然非常关注社会问题（即“素材问题”），但他总是从审美效果（即“形式问题”（44））、从剧场艺术（而不是皮斯卡托的剧场政治）来审视社会问题的。这是布莱希特与皮斯卡托的根本分歧点。

注重“素材问题”自然让皮斯卡托舞台上出现的主体不是个人，而是能传导革命精神的传声筒式的“典型”。“典型”本应当是把个人生活的本质提升到历史的高度，可在这里却仅仅是把个人模糊化为政治、经济和道德的符号。出于单纯的道德说教目的，因而在皮斯卡托舞台上总是会重复制造出“榜样”般的典型，这就难怪布莱希特把这种戏剧称之为“是资产阶级自然主义戏剧的最后一种形式”。其实，称皮斯卡托为“自然主义”仍是不确切的。自然主义是指非经审美形式变形、陌生化的逼真的摹仿和镜子式的再现，这是亚里士多德戏剧的基本特征。而皮斯卡托传声筒式的“典型”，则连这最自然主义的现实存在物的摹仿、再现过程也消解掉了，变成毫无生命力的政治的、道德的传达工具。

当然，皮斯卡托也讲“现实”，但他所说的“现实”是非历史化、非审美化的。皮斯卡托认为：“如果说戏剧是一种最容易消逝的艺术的话，那么戏剧正是通过他自身的那种传导性能直接反映现时一瞬间的潮流。戏剧总是不断地拒绝——正是这种拒绝是其生命力的基础——承认它自身的这种历史性。戏剧要么就是现时，要么就是什么也不是。”（45）戏剧的确是一种最容易消逝的艺术，作为过程艺术，它的确是“发生在观众与演员之间的事。”（46）它是在观众参与演员的表演过程的一瞬间完成的。因此，说戏剧是具有现时性的也没什么错。但表演艺术过程完成的瞬间性与“直接反映现时一瞬间的潮流”并不是一回事。皮斯卡托强调对现实瞬间潮流的反映，即明确提出要将日常生活再现化，以便快捷地为政治斗争服务。因此，他拒绝戏剧的“历史性”。

布莱希特则明确反对戏剧对现时事物的非历史化倾向，提出要将“日常生活历史化”，即要与现时保持距离，寻找比喻、转化和改写的形式，因为“上一时代的事件是下一时代批判的对象”，（47）而直接对应的反映“现时”是不可能的。现时事件发生了，便一去不复返。对它的感知只有将它作为已过去的历史加以审视才能发现它的真实本质。正是在这个意义上，“戏剧是生活中唯一的可能的停顿。”（赫布尔语）当然，将“日常生活历史化”并不仅仅是作理性的反思，也是寻找表现“历史”的形式。“历史”是被理解、被表演才能显现出来的。“历史”就是一种被感知的过程，没有感知和呈现主体到场，“历史”作为过程、作为价值系统是不存在的。因此，“历史”决不是任皮斯卡托随意揉捏利用的新掌握的“素材”。历史的真实总是被重新感知、判断的真实，它总是与“现时”的真实、“素材”相去甚远、甚至是南辕北辙的。这就是“历史”的辩证法。布莱希特与皮斯卡托的最大分歧就是是否应以辩证的态度看待事物。

布莱希特正是把新的社会科学方法——唯物辩证法运用到史诗剧中的。他说：“为了探索社会的可动性，这种方法把社会状况当成过程来处理，在它的矛盾性中去考察它。一切事物在转变的时候，亦即处于与自身不一致的时候，都存在于这种矛盾之中。人类的感情、意见和态度也是如此，他们的社会共同生活的具体形式就表现在这里。”

（48）比如人类的感情、爱，象布莱希特所体验到的“爱本身对爱者来说是一种停顿”。这并非象詹姆斯所说的是“一种奇怪的辩证法”。（49）爱并不仅仅是赢得了意义，爱是生命的展开和发现，是对自我的一种否定和新生。爱使人从现实的平凡世界进入灵魂和神圣世界，它似乎在原地踏步，似乎是一种停顿，但却包涵着灵魂的蜕变和自我的再生。他（她）在爱的对象上肯定了自我，是极富生命互动张力的境界。爱如此，戏剧亦应如此。在布莱希特看来，只要抓住对立统一的矛盾性、生成历史的过程性、富

有生命力的可动性和同一性中与自身不一致的差异性，也就抓住了马克思主义唯物辩证法的实质。列宁曾明确指出：“统一物之分为两个部分以及对它矛盾着的部分的认识……是辩证法的实质。”（50）布莱希特正是对事物的矛盾性、作为历史的过程性、作为自身的差异性特别关注。皮斯卡托的政治剧中的人物都是现时的、永远可重复的传声筒式的“典型”人物，他们都没有人物性格生成的“历史”，他们都是马克思批评过的“偶然的个人”。而布莱希特史诗剧中的人物则是马克思所说的“有个性的个人”。马克思说：“有个性的个人”与“偶然的个人”之间的判别不仅要看其逻辑的差别，而且要看其能否还原为“历史过程”。（51）即是说，“有个性的个人”是在特定的“历史过程”中生成的，而“偶然的个人”是没有“历史”的。“历史”作为“过程”，它就是一种特定的生存境遇。伽利略作为布莱希特笔下“不完美的英雄”，正因其“不完美”性才真正表现出他是在特定的生存境遇中显现出个性的个人。伽利略是一个很难用美或丑、高尚或卑琐、英雄气概或小人怯懦等非此即彼的单一价值标准来评价的。这就是恩格斯说的，hard and fast lines（绝对分明的和固定不变的界限）这种旧的形而上学的思维方法已经失效了。因为“辩证法不知道什么绝对分明的和固定不变的界限，不知道什么无条件的普遍有效的‘非此即彼’！它使固定的形而上学的差异互相过渡，除了‘非此即彼！’，又在适当的地方承认‘亦此亦彼！’，并且使对立互为中介。”（52）布莱希特笔下的伽利略的魅力或许正在这“亦此亦彼”的两难张力里。

四

正象布莱希特所说的，“从开始起，伽利略对一门与人民密切联系着的科学的想象就被当做这个巨大形象的要点。几百年来，人民在整个欧洲的伽利略传说中对他表示敬意，不相信他会放弃自己的学说。”（53）然而，历史是无情的，它告诉我们，1633年6月22日，人们在圣马可的钟声里听到了难以置信的自白书：

我，伽利里奥·伽利略，佛罗伦萨的数学和物理学教师，发誓放弃我从前讲授的那个学说：太阳是宇宙的中心，固定在它的位置不动；地球不是宇宙的中心，它是转动的。我发誓，真心虔诚地诅咒痛恨我所有的过失和邪说异端，还有其它一切反对神圣教会的错误和观点。（54）

这个自白是违背当时所有已相信伽利略科学学说的人们的意志的，尤其是让伽利略最忠实的学生安德烈亚感到莫大的耻辱，因为就在这最黑暗的一天到来之前，他还坚信他的老师“宁死也不会背叛。”（55）所以，当他见到已向教会投降的老师时，大声说：“没有英雄的国家多么不幸啊！”并对着老师怒骂道：“你这个酒囊饭袋吞吃蜗牛的

家伙!你救了你自己的命吧?我难受。”没料到,伽利略却说:“不。需要英雄的国家是不幸的。”(56)老师与学生后来有一段对话也是习惯于将伽利略视为英雄的人们不可思议的:

安德烈亚那您为什么要放弃您的学说呢?

伽利略我放弃我的学说,因为我害怕肉体上的痛苦。

安德烈亚不可能!

伽利略他们把刑具拿给我看。(57)

安德烈亚认为象老师这样贪生怕死、明哲保身的人的弱点与科学毫不相干。然而,伽利略作为伟大的科学家又是无法让人怀疑的。这就是极为尖锐严肃的矛盾。伽利略坦率地向自己的学生承认,“追求科学需要特殊的勇敢。”然而他做不到。因为威逼利诱,使我们胆怯的灵魂难以抵御。他心里非常明白,如果他当时顶住了这种难以忍受的压力,就会成为一个惊天动地的坚强不屈的人。然而他不能,他是从来不会使自己陷入真正的险境的,他只能为了脱离险境而出卖自己。因此,他也只能无可奈何地接受人们对他的评判:“富有创造才能的侏儒。”只能认可加入信奉上帝的行列这个事实,虽然内心也相信“新时代”已经开始了。学生不相信老师给自己下的“最后的结论”,他宁可相信自己敬爱的老师当年之所以放弃自己的学说,是为了“从一种无情的政治斗争中后撤”, (58)目的是留得青山在,继续从事科学事业(表面看确有这种迹象,伽利略确实在宗教裁判所的囚室里写出了《对话录》,并让安德烈亚带了出去,给全人类传播了真理)。然而,伽利略却对学生的如此追问不置可否。

这就是布莱希特描绘出的“一个新时代的不加粉饰的图画”。(59)一些习惯于象恩格斯所批评过的旧形而上学思维的人,仍惯性地不愿放弃对伽利略歌颂性的,或曰为其寻找合理性的评价尺度:

他既是一个新生的资产阶级文化的代表人物,一个英雄,又是一个卑琐的个人主义者和软骨头。他在宗教裁判所的刑具面前屈服了,但这并非最后的投降,而是他委屈求全的策略:“考虑到种种障碍,两点之最短的一条线可能是一条曲线。”剧本所描写的伽利略从40多岁到70多岁的这段历史正是一条曲线,它螺旋式地上升,到结尾又返回开端,似乎是周而复始,实质上达到了新高度,不仅是年龄的增垒,而且在精神上实现了一个飞跃。沿着这条长长的曲线,伽利略终于把他多年心血的结晶——《对话录》的抄本托给他忠实的学生安德烈(亚),由他交给全人类。这一发展构成一个矛盾统一的、辩证的图形。(60)

这里其实没有构成什么“矛盾”，因而也就无所谓“辩证”。这里的所谓“螺旋式地上升”、“新高度”、“精神……飞跃”等等褒词都是评论者想当然贴在伽利略脸上的闪光标签，正象所谓“委屈求全的策略”一样，这“策略”也是评论者主观杜撰的，分明带有歌颂伽利略的道德评断价值的倾向性。然而事实上，在紧接上引的老师与学生的对话之后，还有几句对话却被评论者有意无意地忽略了：

安德烈亚这么说，您原先没有计划？

伽利略没有。

安德烈亚(大声地)科学只服从一个命令，为科学作贡献。

伽利略我作出了贡献。……

布莱希特并非有意不为尊者讳，并非有意往伟人脸上抹黑，他只不过想描绘出一幅人们不愿相信、也不愿看到的“不加掩饰的图画”而已。人类自身与自身的矛盾就是这么尖锐。只要不是矫情的道貌岸然，就应当正视自身的丑陋、懦弱。如果说伽利略在某种意义上还具有英雄本色，则恰恰不在于他在生死关头还有人们想当然的“策略”，而在于他敢于承认自己没有“策略”。之所以放弃曾被视作不可被褫夺的神圣学说，原因似乎非常丑恶、赤裸裸：“害怕肉体上的痛苦”。这种令人触目惊心、人们不愿正视的真实，恰恰让人看到了美与丑、高尚与卑琐、英雄气概与小人怯懦等两极对垒之间具有多么大的矛盾张力。而“我作出了贡献”这句话里又有多么丰富的潜台词。在科学贡献与人性品格之间能简单划等号吗？作出了贡献是否就一定要永远背负着一种莫名的责任重荷呢？而为了这个责任重荷的承担又要因此而失去人所更为一般、普通的生活权力，这是否又是一种由贡献、责任所带来的人性异化呢？原子弹在广岛、长崎的上空爆炸了。在布莱希特看来，“这是一个胜利，但这也是失败的耻辱”。（61）因为原子弹并不是针对魔鬼的，它完全可能悬在无辜的百姓头上。所以，当人们欢呼由原子弹导致战争结束时，世界各国的母亲也不约而同地“把她们的孩子搂在怀里，惊恐地仰望着天空，注视着那些杀人的科学发明。”（62）这正是人类自身所无法摆脱的尖锐矛盾：“发现一点东西，成了该诅咒的事情。”所以，布莱希特坚持认为“《伽利略传》不是悲剧”，因为伽利略是不能以“是英雄，还是……”这种“非此即彼”的简单二值逻辑加以判断的。“伽利略的罪过可作为现代自然科学的‘先天罪孽’看待”。几百年前的伽利略与现代自然科学具有象征意义的代表人物爱因斯坦是相呼应的。正是爱因斯坦这个“重要学者只是为了不再在这种官府下面工作，而接受一个教职，迫使自己将时间消磨在基础理论教育上。”这是一种逃避，其目的是为了消除将自己的科学发现服务于战争的可能

性。

对这样的逃避(爱因斯坦)，对这样的投降(伽利略)，我们能简单地诉之于“赞美”或“谴责”的道德评价吗？布莱希特的深刻性正在这儿。他希望《伽利略传》告诉人们：

一个社会怎样从它的成员那里榨取它所需要的东西。研究科学的欲望是一种社会现象，它和生育的欲望一样愉快而专横，指挥着伽利略走进一个这样危险的领域，驱使他陷入与他强烈追求其他享乐所发生的极度痛苦的矛盾中。他拿着望远镜对准星球，并把自己交付给刑具。最后他象一个作恶者秘密地也许受着良心谴责而研究他的科学。在这种环境下人们不能期望对伽利略只是赞美或只是谴责。（63）

正是将伽利略还原为特定的历史境遇，不作直接的“英雄”与否、“完美”与否的道德评价，便自然形成了与惯常的集体记忆相间离的陌生化效果。没有公开的、直白的革命精神的宣言，却处处让人在瞠目结舌的惊讶中，自觉不自觉地反省自己被遮蔽异化的心灵世界。而造成心灵遮蔽的更深层根源也自然而然地显现出来。这正是布莱希特创造的史诗剧的“伟大形式”：审美效果与道德效果互为中介的双重实现。

注释：

（1）（3）（4）《马克思恩格斯全集》，第4卷，人民出版社，1960年版，第256、256、256页。

（2）《马克思恩格斯全集》，第36卷，第385页。

（5）这是席勒借他的《堂·卡罗斯》一剧中为自由而牺牲的波沙侯爵之口说出的话，全句为：“这个时代对我的理想还不成熟，我活着是作为未来世纪的一个公民。”转引自廖可兑：《西欧戏剧史》，中国戏剧出版社，1981年版，第252页。

（6）转引自布莱希特：《娱乐剧还是教育剧》，丁扬忠译，张黎校，见《戏剧理论译文集》，中国戏剧出版社，1960年版，第九辑，第86页。“泽琼根”是席勒故乡的小城名。

（7）（8）（9）费尔克尔：《布莱希特传》，李健鸣译，中国戏剧出版社，1986年版，第214、216、162页。

（10）（11）（12）布莱希特：《娱乐戏剧还是教育戏剧》，见《戏剧理论译文集》，第九辑，第87、82、87页。

(13) 《马克思恩格斯全集》，第29卷，第574页。席勒最具“传声筒”特征的剧作即《堂·卡罗斯》。

(14) (15) 布莱希特：《戏剧小工具篇》，张黎译，《外国现代剧作家论剧作》，中国社会科学出版社，1982年版，§55；§56。

(16) 费尔克尔：《布莱希特传》，第200页。

(17) 布莱希特：《〈大胆妈妈和她的孩子们〉导演说明》，见《戏剧理论译文集》，第九辑，第192页。

(18) 布莱希特：《娱乐戏剧还是教育戏剧》，见《戏剧理论译文集》，第九辑，第84页。

(19) 布莱希特：《戏剧小工具篇》，前言。见《外国现代剧作家论剧作》，第86页。

(20) 布莱希特《戏剧小工具篇》，§3。

(21) 参见布莱希特：《布莱希特传》，第329~330页。

(22) 参见布莱希特：《戏剧小工具篇》，§77。

(23) 《列宁选集》，第1卷，人民出版社1960年版，第54页。

(24) 转引自费尔克尔：《布莱希特传》，第203页。

(25) (26) 费尔克尔：《布莱希特传》，第226、227页。

(27) 布莱希特：《戏剧小工具篇》，前言。见《外国现代剧作家论剧作》，第85~86页。

(28) (29) (30) (31) (32) 布莱希特：《戏剧小工具篇》，§24；§77；§23；§25；§20。

(33) 《马克思恩格斯选集》，第三卷，人民出版社，1972年版，第333页。

(34) 马克思：《资本论》，第一卷，郭大力、王亚南译，人民出版社，1963年版，第十三章，第9节。

(35) (38) (42) 布莱希特：《戏剧小工具篇》，§56；§4；§4。

(36) (37) 转引自费尔克尔：《布莱希特传》，第329、330页。

(39) (40) 参见罗念生：《论古希腊戏剧》，中国戏剧出版社1985年版，第163~167、174~177页。

(41) 亚里士多德：《尼科马科斯伦理学》，第二卷，第六章。

(43) 转引自费尔克尔：《布莱希特传》，第161页。

(44) 布莱希特说：“没有形式，艺术将不再成为艺术”。见 Brecht,《Gesammelte Werke》，Band 19, Suhrkamp Verlag, 1967, 第 527 页。

(45) 费尔克尔：《布莱希特传》，第 161~162 页。

(46) 耶什·格罗托夫斯基：《戏剧的新约》，见《外国戏剧》1980 年第 4 期。

(47) 转引自佐临《漫谈“戏剧观”》，见杜清源编：《戏剧观争鸣集》（一），中国戏剧出版社 1986 年版，第 17 页。

(48) 布莱希特：《戏剧小工具篇》，§ 45。

(49) 詹姆逊：《布莱希特与方法》，陈永国译，中国社会科学出版社，1998 年版，第 162 页。

(50) 《列宁选集》，第二卷，人民出版社，1960 年版，第 711 页。

(51) 参见《马克思恩格斯选集》，第一卷，第 78~84 页。

(52) 《马克思恩格斯选集》第三卷，第 535 页。

(53) [德] 贝托特·布莱希特：《伽利略传》，丁杨忠译，河南人民出版社 1980 年版，第 131 页。

(54) (55) (56) (57) (59) (61) 布莱希特：《伽利略传》，第 109、119、110、120、131、133 页。

(58) 以上引文均见布莱希特：《伽利略传》，第 120-122 页。

(60) 陈世雄：《现代欧美戏剧史》，四川教育出版社，1994 年版，第 763 页。

(62) 布莱希特：《戏剧小工具篇》，第 18 页。

(63) 以上引文均见布莱希特：《伽利略传》，第 133-134 页。